PRZEGLĄD MUZYCZNY



WARSZAWA, 15 Lutego 1913 r.
ZESZYT 4 (105).
ROK VI.

15 lutego 1913 r. № 4 (105).



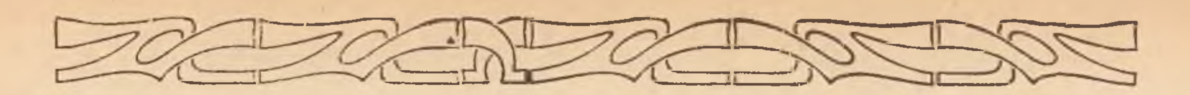
ADOLF PRÜMERS.

Spór o dysonanse.

Zażarty spór o prawo obywatelstwa dysonansu w muzyce toczy się nietylko dziś między zwolennikami a antagonistami Straussa; datuje się on od najdawniejszych czasów; istniał zawsze, jak szatan i bóstwo. Co więcej, bez niego trudno byłoby sobie wyobrazić pochód rozwojowy muzyki.

Dziwną koleją rzeczy, to, na co epoka dawniejsza piorunuje i co uważa za wołające o pomstę do nieba, to uzyskuje sankcję następców, jako najbardziej pożądana reforma. Tercja i seksta były niegdyś poczytywane za dysonanse; akord kwartsekstowy bojaźliwie omijany był w muzyce kościelnej. Już grecy ostrzegali przed chromatyką, która jakoby wpływała na zniewieściałość ducha. Nietyle ckliwie-żałosny nastrój chromatycznego pochodu dźwięków, ile szybkie pasaże nadawały się do ilustrowania burz i nawałnic, potopu i końca świata, jak je odtwarzali w swych improwizacjach kompozytorowie - organiści. Nuta stała w pedale organowym umożliwiała wkraczanie w dziedzinę dysonansów na manuale; w tem znajdujemy zarodek kakofonji i zgrzytów muzycznych, które teraz mniej lub więcej tolerujemy.

Około roku 1771, podczas pobytu swego w Augsburgu, żali się anglik *Burney* w swym pamiętniku muzycznym na takie niesforne improwizacje organowe w katedrze miejscowej. Powiada: „upodobanie do jaskrawych modulacji, panujące obecnie w całych Niemczech, czyni grę na organach tak sztuczną, że słuchanie jej staje się prawdziwą męką dla ucha; nigdy nie jest się w stanie przewidzieć, co nastąpi, a jeden dysonans przechodzi w drugi. Niewielka doza tej ostro przyprawionej potrawy działa cudownie, ale ciągłe operowanie obcą, mało dostępną harmonją, znaczy to podawać głodnemu pjanę, zamiast dobrej, pożywnej strawy.“ A bawiąc w Wenecji, pisze Burney: „Nikt chyba nie zaprzeczy, że w muzyce wielogłosowej dysonanse są konieczne, nietylko jako kontrast, na którego tle lepiej uwydatniają się konsonanse, ale dlatego, że stanowią bodziec, pobudzający uwagę, którąby same konsonanse musiały w końcu znużyć. Robią one przykre wrażenie, ale tylko dopóki nie nastąpi coś, coby je zatarło; żaden frazes muzyczny nie może zakończyć się dysonansem, gdyż ucho nasze domaga się ostatecznego przyjemnego wrażenia. Skoro tedy dysonanse są dozwolone, a nawet niezbędne, jako „repoussoir“ dla konsonansów, dlaczegoż nie możnaby przeciwstawić dźwiękom spokojnym i o harmonijnej proporcji hałaśliwej i pozornie bezładnej dysharmonji? Niektóre dysonanse, spotykane w nowszej muzyce, nieznane do początku XVIII stulecia, rażą do takiego stopnia, że ucho ledwie znieść je zdoła, a pomimo to, użyte jako kontrast, dobre wywierają wrażenie. Zbyt ścisłe przestrzeganie prawideł, co do użycia dysonansów, może pozbawić muzykę wielu dodatnich efektów. Jestem przekonany, że gdy słuch przywyknie do nich, nie będą go wcale raziły. Jeśli np. uderzyć na clavecinie pięć tonów: c, d, e, f, g i puścić d, f, albo zamiast tych tonów wziąć c, dis, e, fis, g nie przetrzymując dis i fis tak długo, jak pozostałe tony, to nieprzyjemnego wrażenia nie doznamy“.



W swojej „General history of Music“ porusza wyżej wymieniony Burney kilka kwestji, na które sam stara się dać odpowiedź. „Co to jest muzyka? — Niewinny zbytek, dla naszego istnienia niekoniecznie potrzebny, ale stanowiący wielką rozkosz i udoskonalenie naszego zmysłu słuchu. Co to jest dysonans? — Brak przyjemnego współbrzmienia dwuch lub kilku dźwięków, które stanowią istotę konsonansu. W kompozycji muzycznej powstaje dysonans wskutek przetrzymania lub zamiany niektórych dźwięków i staje się przedtem lub potem konsonansem. Jest on tem dolce piccante w muzyce i działa na ucho tak, jak ostry sos na podniebienie. Jest to środek podniecający, bez którego zmysł słuchu zanikałby, zarówno jak apetyt, gdydy człowiek miał do czynienia z samemi jedynie słodyczami.“ A więc Burney toleruje dysonanse, o ile je poprzedza lub po nich następuje konsonans. Dowolne używanie dysonansu byłoby tem samem, co popełnić grzech śmiertelny.

W taki sam sposób oburza się Kirnberger w swej „Kunst des reinen Satzes“ z r. 1774 na „nie szanującego prawideł naturalistę, który, nie powołany do tworzenia sztuki, lecz do szerzenia muzycznego zepsucia, zasługuje raczej na to, by go poddać inkwizycji za profanowanie sztuki. Frazes harmoniczny *Graun'a*, jak to widzimy z jego bjografji, dołączonej do zbioru duetów, tercetów i t. d., „był przedewszystkiem czysty, jasny i prosty, w miarę skończony i zawsze dla głosu dogodny. Wszystkie jego utwory cechują doskonałe modulacje. Był też tak niesłychanie na to wrażliwy, że nie znosił najlżejszej jaskrawości w modulacjach.“ Ponieważ dysonans „psuje harmonję i razi ucho“, więc, według *Kirnberger'a*, pierwsi „odkrywcy“ dysonansu musieli mieć jakieś specjalne powody, dla których dali niedoskonałej harmonji pierwszeństwo przed doskonałą.

John Hawkins uskarża się w swej „Allgemeinen Geschichte der theoretischen und praktischen Musik, 1776“ na „ogólne wśród mało znających się na rzeczy miłośników muzyki upodobanie do nowatorstwa“ i na zachwyty nad „dziką i wykraczającą przeciw prawidłom sztuką“. *Forkel* potakuje mu i wygłasza prawdy, któreby nie w roku 1778, lecz 1913 z pod pióra wyjść mogły. „Śpiew utracił swe naturalne granice, muzyka instrumentalna stała się hałasem, pozbawionym wszelkiej harmonji, a klawikord z instrumentu, dostarczającego prawdziwej rozkoszy, zdegradowany został na zwyczajne brzękadło.“

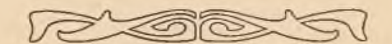
Jakeśmy widzieli, te zakusy nowatorskie nie były dla pewnego zastępu naszych poprzedników tak nieprzyjemne i przerażające, jakbyśmy im to wmówić nieraz chcieli. Tolerowano dysonanse chętniej w improwizacjach, aniżeli w rękopisach kompozytorskich: tam przemijały bezpowrotnie, tu pozoztawały czarno na białem, stanowiąc kość niezgody dla akademików, kamień obrazy dla konserwatystów, postrach dla młodych, źródło rozkoszy dla amatorów nowości, zupełnie jak dziś, gdyż słowo „modernizm“ zawsze oznacza to samo.

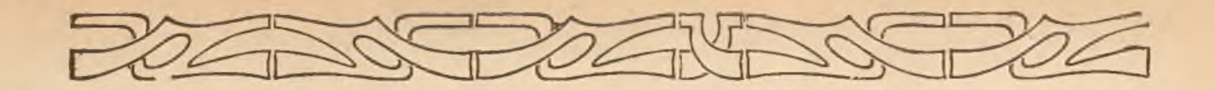
Mattheson opowiada w swem dziele „Musikalische Ehrenpforte“ z r. 1740-go o hr. Logi'm z Pragi: „Komponował zazwyczaj kilka godzin przed południem w łóżku, przyczem grał na małej lutni. Gdy mu przychodził jakiś pomysł do głowy, zaraz go zapisywał i przechowywał. Po obiedzie grywał na skrzypcach w komnacie, gdzie stał piękny klawicymbał, na którym mu akompanjowano. Powtarzano tam nieraz frazes muzyczny, zawierający coś ciekawego, trzy lub cztery razy i rozbierano go szczegółowo. Nieraz zatrzymywał się hrabia dłuższą chwilę i zachwycał jakimś dysonansem z okrzykiem: „E'una nota d'oro“, to zn. „ta nuta — to prawdziwe złoto“.

Widzimy tedy, że upodobanie do dysonansów trwa tak dawno, jak walka o nie, co w każdym razie przynosi więcej korzyści, niż zastój i bierna martwota. Czem jest dysonans, jeśli nie solą ziemi, światłem świata? Czemże mamy solić, czem świecić w ciemnościach? Nauczmyż się i my wraz z hrabią Logi'm wołać: „E'una nota d'oro!“ [1]).

---

[1]) Tłumaczenie z niemieckiego.





* * *

Muzyka programowa.

W dziedzinie estetyki nie można stworzyć ani ustalić pewnych niezmiennych, absolutnie obowiązujących wartości, zapomocą których dałoby się mierzyć wszelkie zjawiska artystyczne. Trudno bowiem powiedzieć, że pewien kierunek czy to literacki, czy malarski, czy muzyczny odpowiada w rzeczywistości jakimś, z góry postawionym, wymaganiom estetycznym, czy jest naprawdę artystyczny i spełnia warunki tego, co nazywamy *pięknem*, gdyż trudno powiedzieć, co ma być miernikiem wartości i istoty owego *piękna*. Wszak spotykamy się z codziennem zjawiskiem, że to, co dzisiaj cieszy się powszechnem uznaniem, wczoraj jeszcze potępiano jako objaw niezdrowy, anormalny, zagrażającv bytowi sztuki i na odwrót, co dzisiaj dla nas jest nienaruszonym dogmatem artystycznym, następne pokolenie obali jako czynnik, pozbawiony wartości i życia, by na jego gruzach wznieść bożyszcza nowych prawd i prawideł. Dowodów na to dostarcza (w nadmiarze) historja wszelkich kierunków, zagadnień i problemów artystycznych. Ile walk stoczono, do jakiego zacietrzewienia polemicznego posunięto się w obronie pewnego kierunku i w nienawiści do przeciwnego obozu: jak szyderczo przyjęto wystąpienie indywidualności, odbiegającej od wydeptanych ścieżyn tradycji, a jakim hołdem uwielbień obsypano ją później. Dość przypomnieć namiętną kampanję, prowadzoną przeciw Wagnerowi i tendencjom jego działalności; dość przytoczyć inny fakt, związany ze sztuką — Beethovena. Zbyteczne chyba mówić, czem są dla nas dzisiaj beethovenowskie *kwartety*, zwłaszcza *ostatnie*. Tymczasem, gdy najsłynniejszy za czasów Beethovena zespół kameralny, złożony z pierwszorzędnych ówczesnych artystów, grał po raz pierwszy jeden z tych kwartetów, artyści po przegraniu kilkunastu początkowych taktów zrzucili z pulpitów nuty i pomięli je, oburzeni, jak mógł Beethoven wymagać od nich, by to grali. Tak było i prawdopodobnie *będzie* zawsze, ilekroć pojawi się artysta, przerastający współczesne sobie pokolenie — o kilka pokoleń!

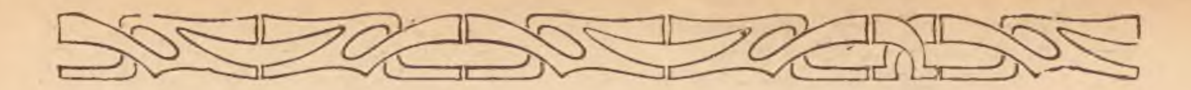
Na podobny brak zrozumienia narażeni byli kompozytorowie wieku XIX-go, grupujący się około kierunku, zwanego *programatycznym*. Problem muzyki programowej stanowił przez całe dziesięciolecia zarzewie i przedmiot namiętnych sporów i walk i był zarazem osią, około której rozwijała się muzyka pobeethovenowska.

Cóż to jest zatem muzyka programowa, jaka jej istota i cele? — nad tem właśnie mamy się zastanowić.

Niepojętem wydać się nam dzisiaj musi, o co właściwie się sprzeczano, gdy zważymy, że *programowość*—to nic innego, jak tylko duchowy program, treść muzyki; a przecież muzyki, jak wogóle dzieła sztuki, bez treści niema! A więc muzyka programowa — to muzyka wogóle. Czyż więc ten problem wymaga uzasadnienia? Naturalnie, jeśli się pojmie go w ten sposób, wszelkie wywody będą zbyteczne.

Lecz inaczej pojmowano programowość w muzyce i stąd wypłynęły owe nieporozumienia i starcia gwałtowne.

Hasło walki rzucił kompozytor francuski, *Hektor Berlioz*, gdy w r. 1830 wystąpił z dziełem, które wywołało niesłychaną sensację i żywy protest ogólnej opinji. Dziełem tem była, skomponowana w 1828 r., „Symfonja fantastyczna" („Symphonie phantastique"), która zamierzała odtworzyć zapomocą muzyki rozmaite zewnętrzne zdarzenia i wewnętrzne przeżycia artysty z drobiazgową ścisłością i dla orjentacji słuchaczów zaopatzona została szczegółowem objaśnieniem, *programem*. Od tej chwili poczęto Berlioza uważać za twórcę nowego kierunku w muzyce, *muzyki programowej*. Zapomniano wszelako o tem, że wszelkie przejawy w dziedzinie twórczej nie są rzeczą przypadku i nie wyrastają nagle i bez uzasadnienia i podłoża historycznego, że zatem i czyn Berlioza był niezawodnie tylko konsekwentnem następstwem prądów, które muzykę nowoczesną nurtowały od dłuższego czasu. Wykładnikiem tych prądów były dążenia, by muzyka czerpała swe pobudki z poetyckiej treści, by zapomocą dźwięków mówiła to, co wyrażało słowo poetyckie, by tworzyła się nierozdzielna spójnia pomiędzy muzyką a poezją. Muzyka więc miała zamknąć w sobie, prócz treści ściśle muzycznej, dźwiękowej, jeszcze pewną treść *myślową* i *uczuciową*.



Dążenia te wystąpiły ze szczególną siłą z początkiem wieku XIX-go, lecz w rzeczywistości nie były nowe. Rzut oka na *historyczny* rozwój tego problemu i jego pierwsze nieśmiałe i naiwne przejawy, przekona nas o tem dowodnie. Już nawet na najniższym stopniu muzycznego rozwoju spotykamy się ze znamiennem zjawiskiem, że dźwięk muzyczny uchodzi za symbol pewnych zjawisk przyrody lub pewnych abstrakcji. I tak upatrywali starożytni hindusi, obdarzeni poetycką wyobraźnią, w systemie muzycznym odbicie otaczającej ich natury, w tonacjach odbicie pór roku, a nadto przypisywali muzyce czarodziejski wpływ na życie ludzkie i jego przejawy. Ta sama mistyka muzyczna występuje w poglądach starożytnych greków: *Orfeusz*, poskramiający głosem swej liry dzikie zwierzęta i wzruszający do życia nawet głazy; *Amfion*, który potęgą swej pieśni wzniósł mury tebańskie; *Arion*, którego ratuje z fal morskich delfin, zwabiony jego cudownym śpiewem — to tylko symbole tajemnych nici, splatających wewnętrzną treść muzyki ze światem zjawisk zewnętrznych. Symbolika dźwięków osiągnęła u greków swój ostateczny wyraz w pitagorejskiem pojęciu t. zw. *harmonji sfer*, według której wszechświat rozbrzmiewa utajoną muzyką, podobnie jak lira, siedmiu strunami opatrzona, której odzwierciedleniem jest 7 wówczas znanych planet. Nie ulega wątpliwości, że zródła tego poglądu tkwią w mistycznej nauce kapłanów egipskich, od których zaczerpnął ją Pytagoras. Do dnia dzisiejszego jeszcze utrzymujące się zapatrywania na *charakter tonacji* sięgają również czasów starohelleńskich, gdy każdej z tonacji przypisywano pewną właściwą jej cechę uczuciową i moralną, czyli t. zw. *ethos*, co nie było bez pływu na wychowanie i wykształcenie młodzieży, gdyż np. zabraniano jej pieśni, mających charakter pewnej miękkości i roztkliwienia, utrzymanych w t. zw. tonacji jońskiej i lidyjskiej, to znaczy opierających się na skali muzycznej, która się zaczynała od tonu *c* lub *g*, a natomiast uważano skalę *dorycką* (od *e*), poważną i uroczystą, za najwłaściwszą do wychowania przyszłych obywateli państwa.

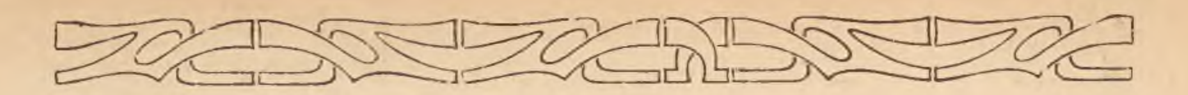
W symbolice tonów mamy więc jakby zarodki muzyki, pojętej nietylko jako sfery, absolutnie dla siebie istniejącej, jako sztuki czystej, działającej wyłącznie tchnieniem artyzmu, lecz jako sztuki, łączącej się z zewnętrznemi i leżącemi poza jej sferą zjawiskami. Są to więc zarodki, które później skrystalizują się w jasno określone tendencje muzyki programowej, czerpiącej swe pobudki z poezji, ze sztuk plastycznych, z realnych wypadków życia — słowem starającej się wyrazić zapomocą dźwięków pewną myśl, treść i uczucie.

Obok symboliki tonów, jednym z czynników muzyki programowej jest t. zw. *malarstwo dźwiękowe (Tonmalerei)*, polegające na tem, że zapomocą stosownych rytmów, barw dźwiękowych i harmonji ilustruje muzyka pewne zdarzenia zewnętrzne: burze, walki, ciemność, jasność, śpiew ptaków, wszelkie głosy natury i t. p.

Nawet w muzyce starogreckiej spotykamy się z tego rodzaju środkami muzycznymi: Według świadectwa pisarzów greckich, rozpowszechniony był utwór muzyczny (niestety, nie zachowany do naszych czasów nawet we fragmencie), przedstawiający *walkę Apolina z potworem pityjskim*. Melodje tej kompozycji, zwane *nomoi*, śpiewano w czasie igrzysk delfickich ku czci Apolina. Kompozycja składała się z 5 obrazów: w jednym z nich, przedstawiającym już moment walki, przybiera melodja fletów dziwny charakter, przypominający jakby zgrzytanie zębów (ten sposób interpretacji nazywali grecy specjalnym terminem: *odontismus*), co miało ilustrować agonję potwora, ugodzonego strzałą Apolina. Na końcu rozlega się głos trąb, lir i bębnów i uzmysławia zapomocą wyrafinowanych efektów instrumentalnych scenę zwycięskiego tryumfu.

Gdy po upadku świata greckiego chrześcijaństwo wzięło w swoje ręce muzykę, straciła ona swój świecki charakter; oddana wyłącznie w służbę Kościoła i przeznaczona dla celów kontemplacyjno-liturgicznych, nie miała sposobności do pielęgnowania kierunku ilustracyjnego. Jednogłosowy, monotonny śpiew, pozbawiony akompanjamentu instrumentów i wszelkiej harmonji, był wymownym wyrazem ascetycznego ducha, znamionującego religijne życie chrześcijaństwa.

Dopiero z rozwojem muzyki wielogłosowej (polifonicznej), gdy jej środki techniczne wokalne i instrumentalne tak się wydoskonaliły, że można je było poddać w służbę duchowego wyrazu, pojawiają się znowu dążenia programatyczno-ilustracyjne.



W muzyce wokalnej XV wieku spotkać można bardzo częste obrazy bitw, w których słowa tekstu zastępują poniekąd program. Głównie zaś u kompozytorów niderlandzkich wieku XVI, z *Ockenheimem* i *Josquinem de Près* na czele, odgrywa malarstwo dźwiękowe wybitną rolę, a obrazy bitwy stanowią ulubiony przedmiot ówczesnej muzyki. I tak: istnieje 4-głosowa chóralna kompozycja francuskiego muzyka z w. XVI, *Klemensa Jannequina*, ilustrująca muzyką zwycięską bitwę (króla francuskiego, Franciszka I, ze szwajcarami stoczoną) pod Marignano 1515 r. Wielką popularnością cieszyła się u współczesnych podobna kompozycja, pełna naturalistycznych efektów, *Macieja Hermana*, malująca *„Bitwę pod Pawją"* (1525).

Kontrast tych batailistycznych kompozycji stanowią obrazy muzyczne, mające za przedmiot pogodne zdarzenia codziennego życia, lub charakterystyczną i komiczną treść. W ten ton uderzył pierwszy *Mikołaj Gombert* (kompozytor w. XVI), malujący śpiew ptaków w kompozycji chóralnej „Le chant des oiseaux", przyczem onoma-topoïa, wysokie rejestry głosów, tryle i różne ozdobniki służą jako środek ilustracyjny. Nie brakło także w ówczesnej literaturze muzycznej i kompozycji o treści komicznej, jak np. francuskie wielogłosowe *chanson*, zatytułowane „Caquet des femmes" („Obgadujące kumoszki"), lub Klemensa Jannequina głośna i pełna drastycznego komizmu kompozycja „Le cris de Paris", naśladująca wszystkie nawoływania ulicznych przekupniów, którzy zachwalają swoje towary.

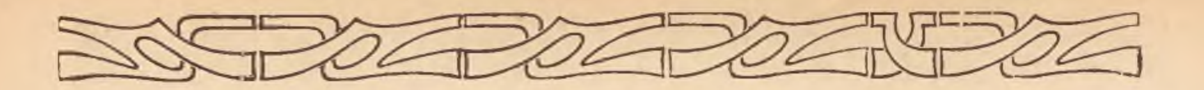
Równocześnie z temi początkami „programowości" w muzyce wokalnej pojawiają się także i w dziedzinie muzyki instrumentalnej, a zwłaszcza fortepjanowej utwory charakterystyczne o tendencjach programowych, przyczem jedynym środkiem, służącym do tego celu, jest malarstwo dźwiękowe i efekty ilustracyjne, mające w sposób czysto zewnętrzny naśladować głosy i zjawiska natury.

W Anglji występują w wieku XVI kompozytorowie fortepjanowi, piszący swe utwory na instrument, zbliżony do naszego fortepjanu, a zwany *virginalem*, stąd oznacza się ich nazwą *virginalistów*, których zachowane kompozycje, *fantazje*, opatrzone są tytułami, jak *Burza, Lato, Jasny dzień, Wojna, Słowik* i t. p., przyczem muzyka ma w charakterze swoim wyraźny związek z tytułem, gdyż np. błyskawicę malują małe, migawkowe, urywane figury szesnastkowe; głos grzmotu oddają przewalające się z hukiem szybkie pasaże basowe.

W ciągu następnej epoki, zwłaszcza w w. XVII, mnożą się przykłady malarstwa dźwiękowego, posuwające się nieraz do *barokowych* pomysłów: kompozytor zamierza naśladować muzyką głosy zwierząt, lub składa służalczy hołd swemu protektorowi, przedstawiając jego wniebowstąpienie po drabinie Jakóbowej (J. J. Froberger). Mimo tych wcale licznych przykładów, idea programatyczna pozbawiona była teoretycznego uzasadnienia. Systematycznie przeprowadził ją dopiero w ramach formy sonatowej organista niemiecki i dyrygent kantoratu św. Tomasza w Lipsku, *Jan Kuhnau* (druga połowa XVII w.), który pokusił się o to, by w 6 sonatach fortepjanowych przedstawić sceny biblijne z walki Dawida z Goljatem, przyczem rozchodziło się nietylko o odmalowanie zewnętrznych wypadków, lecz także o odtworzenie duchowych procesów, jak: trwogi w wojsku izraelskim, zanoszącym do Boga korne modły o zwycięstwo, lub tryumfalnej radości po pokonaniu Goljata.

W stylu programowości Kuhnau'a utrzymana jest również kompozycja J. S. Bacha, ilustrująca scenę pożegnania i wyjazdu jego brata Jana i zatytułowana: „Capriccio über die Abreise meines sehr geliebten Bruders". Naiwną koncepcję całości, zastanawiającą właśnie u tego mocarza ducha twórczego, jakim jest Bach, potęgują jeszcze poszczególne ustępy kompozycji, noszące rozbrajające swoim tragikomizmem tytuły: *pierwsza* część Capriccia przedstawiać ma perswazje przyjaciół, ażeby wyjeżdżającego wstrzymać od podróży; *druga* część „Andante" zaopatrzona jest napisem następującym: „Eine Vorstellung unterschiedlicher Casuum (przygód), die ihm in der Fremde könnten vorfallen", potem następuje ustęp, ilustrujący „lament żegnających przyjaciół". Zakończenie zaś stanowi *fuga*, zbudowana na temacie sygnału pocztyljonowego.

Na większą skalę rozwinęła problem malarstwa dźwiękowego szkoła kompozytorów francuskich, grupujących się około osoby *Franciszka Couperin'a* (17/18 wiek). Charakterystyczna minjatura, ilustrująca jakieś typy usposobienia lub afekty, np. *La galante, Les sentiments, Les charmes* — oto najczęściej spotykane formy muzyki fortepja-



nowej tej epoki, której najwybitniejszym reprezentantem obok Couperin'a był *J. P. Rameau*. Jego drobne utwory: „Les soupirs“, „La joyeuse“, „Tambourin“, „La poule“— nie straciły do dziś dnia swej artystycznej wartości.

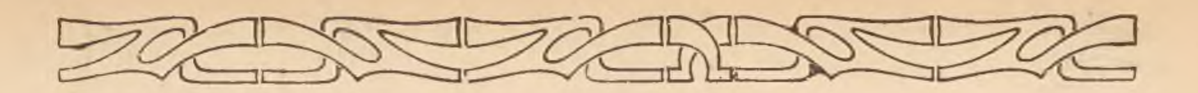
Wszystkie poruszone przykłady programowości muszą pozostać wykładnikiem naiwności i objawem czysto *zewnętrznym*. Pochodzi to stąd, że środki muzycznego wyrazu były wówczas jeszcze dosyć naiwne i nierozwinięte. Ten stan trwał aż do wystąpienia kompozytorów, stanowiących t. zw. epokę klasyczną w rozwoju muzyki: *Haydn, Mozart, Beethoven* — to symboliczna trójca klasycyzmu. Zasługą ich jest wytworzenie samodzielnej muzyki instrumentalnej i wysubtelnienie technicznych środków muzycznych, zdolnych do wyrażania wszystkich intencji kompozytora. Główną formą, w której przemawiają klasycy, jest forma *symfonji*, czyli utwór orkiestralny, opierający się na budowie formy sonatowej (a więc na zasadzie kontrastów tempa i nastroju: allegro, adagio, menuet, finał pogodny). Zdobycze, wniesione do muzyki przez Hayda i Mozarta, przejął Beethoven i poddał je na usługi najgłębszych zadań twórczych. Wyzwoliwszy muzykę z więzów ciasnego formalizmu, przepoił ją treścią, jakiej przed nim wyrazić nie mogła wskutek zmagania się z niedostatkiem technicznych środków. Beethoven zarazem rozwiązał problem muzyki programowej. Dawniejsze próby programowości, posługujące się środkami ilustracyjnymi, które naśladowały tylko zewnętrzne i drobiazgowe sceny, czy zjawiska, czy głosy, są wobec wysokiego tonu duchowego muzyki beethovenowskiej czemś, co zmusza do uśmiechu pobłażania. Wprawdzie i Beethoven dał się skłonić do skomponowania utworu, w którym momenty zewnętrzne odgrywają decydującą rolę, lecz stało się to dzięki przypadkowym okolicznościom, a więc bez wewnętrznego nakazu twórczego. Beethoven napisał, ulegając namowom sprytnego przedsiębiorcy, Jana Mälzla (wynalazcy metronomu), symfonję[1]), przedstawiającą bitwę pod Vittorią, w której Wellington zadał klęskę francuzom 1813 r. Ta batalja symfoniczna składa się z 2 części: *pierwsza* ilustruje starcie wojsk nieprzyjacielskich, scharakteryzowanych zapomocą narodowych hymnów, poczem odzywają się dla odmalowania zgiełku wojennego kotły, bębny i cały arsenał ogłuszających środków, dobytych z rekwizytorni kompozytorskiej; *druga* część symfonji jest apoteozą tryumfu anglików, intonujących pieśń zwycięstwa: „God save the king“.

Jedyny raz posłużył się Beethoven pierwiastkiem ilustracyjnym w najjaskrawszej postaci, zdając sobie jasno sprawę, jak małostkowa i naiwna jest ta forma muzyki, która poza efektem zewnętrznym nie ma w sobie żadnych pozytywnych pierwiastków artystycznych. Sam zresztą dał B. temu przekonaniu dosadny wyraz, nazywając tę symfonję (która spotkała się naturalnie ze szczególnem uznaniem tłumu) — „wielkiem głupstwem“.

Beethoven zadał ostateczny cios „malarstwu dźwiękowemu“, które w poprzedniej epoce było jednym z zasadniczych *celów* muzyki, lubującej się w dziecinnych efektach ilustracyjnych. Zupełnie Beethoven nie zarzucił tego środka muzycznego, ale też *nie* uważał go za *cel*, lecz tylko za środek wyrazu i używał go tam, gdzie tego sytuacja psychologiczna i nastrojowa wymagała, jak np. w VI Symfonji (pastoralnej) dla odtworzenia uczuć, budzących się w duszy pod wpływem przyrody i jej zjawisk: obraz burzy, śpiew ptaków...

W miejsce dawniejszej ilustracji muzycznej, malującej zewnętrzne procesy, zjawia się u Beethovena muzyka — jako wyraz uczuć, nastrojów i myśli — słowem jako wyraz życia duchowego. Zamiast naśladowania i malowania pewnych scen i obrazów, występuje tu *idea* muzyczna, splatająca się najściślej z formą muzyczną. Kompozytorowi przyświeca pewna najogólniejsza idea, wyrosła z pobudek poetyckich lub jakiejś pobudki uczuciowej i tę właśnie ideę spowija kompozytor w szatę swej muzycznej koncepcji tak, żeby z dźwięków jego muzyki wyczytać można niejako utajoną na dnie wewnętrzną treść. Dla wyjaśnienia jeden przykład: Do jednego ze swoich przyjaciół miał się Beethoven wyrazić, że dla wyjaśnienia jego sonaty d-moll (op. 31 № 2) i sonaty f-moll (Appassionata) należy przeczytać „Burzę“ Szekspira. A więc nie kusił się B. z pewnością o to, by muzyką swoją ilustrować sceny szekspirowskiego dzieła, lecz pragnął przetopić w dźwięki muzyczne ten nastrój, odtworzyć ten uczuciowy koloryt, jaki obudził się w nim samym pod wpływem szekspi-

[1]) Znaną pod nazwą Fantazji symf. „Bitwa pod Vittorią“.



rowskiej poezji. Nie rozchodzi się zatem w muzyce beethovenowskiej o malowanie konkretnych scen i obrazów, lecz o *wyraz wewnętrzny*, o psychologiczną charakterystykę najbardziej osobistych, najwewnętrzniejszych przeżyć i uczuciowych przejawów.

Wykładnikiem tak pojętej programowości jest III symfonja beethovenowska „*Eroica*“ (1804), która pierwotnie nosiła tytuł „Napoleon Bonaparte“, lecz gdy doszła Beethovena wiadomość, że Bonaparte, będący dla niego uosobieniem idei wolności i bohaterstwa, przyjął tytuł cesarza Francji, rozczarowany, odwrócił się od tyrańskiego uzurpatora i, uniesiony gniewem, podarł kartę tytułową symfonji, kładąc na swem dziele nowy napis: „Sinfonia eroica dla uczczenia pamięci wielkiego człowieka“.

A więc muzyka nie ma ilustrować zewnętrznych epizodów z życia Napoleona (bo to zresztą leży poza sferą jej możliwości), lecz ma dać wyraz nastrojowi bohaterskiemu, który znamionował duszę społeczeństwa u wrót wieku XIX. I rzeczywiście, muzyka beethovenowska ma taki patos bohaterskiego napięcia i taką plastykę bohaterskiego rytmu, że nie znając nawet pobudek, z których wyrosła „Eroica“, odczuwa się w niej wyłaniający się z każdego dźwięku podniosły nastrój wielkiej chwili dziejowej.

Nietylko w przytoczonych dziełach beethovenowskich tkwi pewna pozamuzyczna idea, jakaś treść duchowa i związki myślowe, poetyckie i ogólnoludzkie, będące zawsze odzwierciedleniem subjektywnych wrażeń i uczuć kompozytora, — lecz wszystkie utwory Beethovena tętnią tonem najgłębszego uduchowienia. Stąd to pochodzi, że podsuwa się im zawsze najróżnorodniejsze i najsprzeczniejsze komentarze lub zapomocą odpowiednich (częstokroć niesmacznych) tytułów usiłuje się najogólniej wyrazić ich charakterystyczny nastrój („Sonata wiosenna“, „Sonata księżycowa“, „Fledermaus-Trio“ i t. p.).

(D. c. n.)

W 4-tą rocznicę tragicznego zgonu
Mieczysława Karłowicza.

Wieczność wstrzymuje dla genjuszów na chwilę wahadło swego zegara, aby je puścić z powrotem w nieubłagany „tik tak“ — „życia i śmierci“. Ta jedna chwila daje życie wieczne, duchowe, a śmierć rozbija tylko kruche naczynie, które mieściło drogocenny napój, z królewską rozrzutnością ofiarowany wszystkim!... Napój o czarodziejskiej mocy, nie wyczerpujący się nigdy! I nic dziwnego!... Szafarzem była siła wyższa... Ta sama siła zasiała w duszę Karłowicza talent, kazała mu się rozwijać w kwiat, aby czarował barwą i wdziękiem. I drgnęły dziś serca tych, co znają i kochają Karłowicza wspomnieniem bolesnej rocznicy jego śmierci. Biedne to, a tak olbrzymie serce nie długo kołatało w zbolałej piersi, szarpanej odwieczną tęsknotą. Góry Tatrzańskie wyrwały to serce na zawsze i włoniły je w siebie, zabrały z powrotem to, co kiedyś czerpało z nich ducha i życie.

Mieczysław Karłowicz miał duszę czystą jak kryształ i umysł głęboko filozoficzny; poznawszy więc świat, uciekał od niego w góry, by w nich czerpać potęgę natchnienia. I ten, który podobno wśród ludzi zdawał się być skamieniałym w swej tęsknocie i zadumie, przed olbrzymami skalnymi otwierał całą głębię swej duszy.

W przeciwieństwie do wiedzy doświadczalnej, zajmującej się raczej zewnętrzną, zjawiskową stroną świata, sztuka wyraża samą jego istotę i przedmiotem sztuki są idee, poznanie zaś ich bezpośrednie jest wyłącznym przywilejem artysty genjusza. Muzyka może najwięcej potrafi odsłonić te idee — jest ona jakby abstrakcyjną kwintesencją rzeczywistości i podczas gdy filozofja wyobraża istotę świata pojęciowo, muzyka oddaje ją zapomocą tonów; ona odsłania rzeczywiście rąbek zasłony, zakrywającej przed naszym wzrokiem metafizyczną istotę świata.

M. Karłowicz, twórca-myśliciel, potrafił odtworzyć w tonach całą filozofję opętańczych pytań duszy ludzkiej „skąd i dlaczego“... Owiany czarem gór Tatrzańskich, ich potęgą i majestatem, zrozumiał, że koniecznością są w życiu łzy i uśmiechy, miłość i tragizm, że koniecznością tego wszystkiego jest nicość...



I powstały trzy „Odwieczne pieśni świata“: Pieśń o odwiecznej tęsknocie, kroczącej za człowiekiem już od kolebki, jak cień, przez całe życie, o tęsknocie, która rozlała się po niebie gwiaździstem, po lądach i oceanach, po górach i dolinach, o tęsknocie, co jest może rdzeniem duszy ludzkiej, o tęsknocie „kosmicznej“ niewiadomo za czem, czy to za słońcem i życiem, czy też mrokiem i śmiercią — to ból świata... Pieśń o miłości i śmierci. O miłości, która z duszy ludzkiej wyrywa się pod stropy nieba, lecz cielesne kajdany przykuwają ją do ziemi, stąd wieczna rozterka miłości czystej z ciałem, stąd smutek i znowu tęsknota. Jedynem wyjściem tej miłości jest ciche ukołysanie na łonie dobrej kochanej ziemi, cichy sen bez marzeń... śmierć, na którą zwykle patrzą, jak na nieubłaganą złą moc, pochłaniającą wszystko w nieskończony chłód i ciemności, lecz która jest dobrą, pieściwą w ukojeniu nicością... I wreszcie pieśń o wszechbycie, o którym szumią oceany echem, brzmią góry i lasy, o tym nieubłaganym, cudownym porządku świata, według którego pierzchają chwile i wieki, giną i powstają narody, wiecznie mkną w ciemną przepaść tysiące rozpalonych światów, wiecznie idzie ten nieugięty bieg wszechrzeczy, depcząc i gniotąc, niszcząc i tratując, bezwzględny równie dla wołań genjuszów, dla głosów serca, dla kwiatów życia... „Potęga, bezwzględność, konieczność“ — oto majestatyczna pieśń o wszechbycie.

Gdyby echa potrafiły pisać nuty, spuścizna wielkiego muzyka byłaby znacznie większa. Ileż to cudownych natchnień uniosły wichry nocne, ileż ich stopiło się w poszumach gór Tatrzańskich, rozpłynęło w promieniach księżyca, w strugach deszczowych... Lecz to, co pozostało, wystarczy, aby naród polski z dumą i miłością wspominał o zgasłym tak młodo synu i aby pamięć jego czczona była narówni z pamięcią najwybitniejszych synów Polski.

FILIP LIBERMAN.

O nauce gry fortepjanowej.

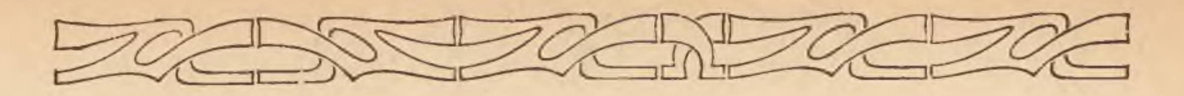
(Ciąg dalszy).

Nagły zwrot w stronę nowych prądów następuje od czasów znanego pedagoga Deppego. Na nieszczęście Deppe zostawił bardzo niewielką liczbę drukowanych pomników swoich idei pedagogicznych[1]); propaganda nowych zasad dokonywaną była ustnie i tylko dzięki utalentowanym uczniom: Klark-Steinigerowi, Elżbiecie Caland, T. Bandman i in. zasady te rozpowszechniły się szeroko pomiędzy niemieckimi pedagogami. Jaką drogą doszedł Deppe do wniosków tak bardzo wyróżniających się od poprzednich?

Przypuszczam, że mi się uda naszkicować w przybliżeniu obraz stopniowego rozwoju śmiałych poglądów niemieckiego pedagoga. Pewien zdolny uczeń pięknego poranku wprowadził Deppego w zdumienie wiązanką ciekawych niespodzianek. Sprawa przedstawiała się następująco: Uczeń w żaden sposób nie mógł pojąć wskazówek swego nauczyciela (przypomnę, że Deppe z początku hołdował starym zasadom) i ku wielkiemu zmartwieniu Deppego nie zaokrąglał palców; rękę trzymał niespokojnie i kierował nią na wszystkie strony; nie zwracał uwagi na kształt ręki, ani na formę palców i t. d. Nie pomagały ani przestrogi, ani szturchańce. W dodatku uczeń zaczął się skarżyć na prędkie zmęczenie rąk, co, według niego, było w ścisłym związku z wymaganiami Deppego, który za wszelką cenę chciał uczyć po „swojemu“. Zrozpaczony Deppe machnął ręką na nieszczęśliwego ucznia i pozostawił mu swobodę działania, pocieszając się nadzieją, że ujrzy go wkrótce w piekle upieczonego na wolnym ogniu. Upłynęło kilka miesięcy i, o dziwo! uczeń przeznaczony przez Deppego na ofiarę, zaczął robić nieprawdopodobne postępy wbrew wszelkim teoretycz-

---

[1]) Jedynie tylko: „Armleiden des Klavierspielers“.



nym przewidywaniom doświadczonego pedagoga. Nie koniec na tem: uczeń ten postępami wyprzedził wszystkich innych uczniów Deppego, którzy, poddając się woli swego nauczyciela, dokładnie robili zadane ćwiczenia. Będąc pedagogiem myślącym, Deppe starał się zbadać ten niebywały w jego zawodzie nauczycielskim wypadek. I oto doszedł do następujących wniosków: „Palce zyskują dużą siłę pod wpływem równomiernego podziału ciężkości ramion. Muskuły powinny korzystać z dość częstego odpoczynku. Technika palcowa mogła mieć rację bytu w czasach klawikordu, obecnie powinna zejść na plan ostatni. Współczesny fortepjan wymaga zastosowania całego ciężaru ramion. Ciężkość przenoszona jest przy pomocy odpowiednich, falujących ruchów całej ręki (Rollung). Prawie wszystkie odcienia gry reguluje prawidłowy podział ciężaru ramion. Fizjologji, jako czynnikowi decydującemu w dziedzinie mechaniki ruchów, należy się zaszczytne miejsce"[1]). „Prawidłowe wyzyskanie źródeł siły możliwe jest przy zgodnem współdziałaniu wszystkich muskułów ręki. Niewinne podnoszenia i ruchy palców nie są w stanie zastąpić funkcji muskułów całej ręki. *Możemy dowolnie naprężać ten lub inny muskuł ręki*, lub też naprężenie to zmniejszać. Źródło ruchu całej ręki znajduje się w muskułach pleców. Cała muskulatura *powinna być pozbawioną naprężenia;* korpus towarzyszy tej czynności, niby krocząc (mitgehend) w ślad za czynnością muskułów. Należy mieć na uwadze ekonomję i nie zużywać będącej w naszem rozporządzeniu całej siły muskułów" (Porównaj: Caland „Die Ausnutzung der Kraftquellen beim Klavierspiel.").

Breithaupt w swych pracach opiera się również na tendencjach Deppego. Stawia na pierwszem miejscu t. zw. „Gewichtspiel", przyznaje duże znaczenie, jakie ma swobodne opadanie ręki (Lehre vom freien Fall); twierdzi, że w grze powinien brać udział cały aparat muskułów (a nie wyłącznie muskuły palców lub przedramienia); że wibracja w oktawach powinna być wykonaną nie wyłącznie kiścią, a całem ramieniem. Palce należy uważać tylko za przesłanki wyższej siły, a aktywna ich rola redukuje się do minimum. Muskuły przedramienia odgrywają również rolę podrzędną. Źródło współczesnej techniki bierze swój początek z muskułów pleców i z muskułów ramion. Bezpośrednio aktywne są muskuły pleców i ramion. Wszystko pozostałe jest *pośrednio* aktywne. Technika jest to fizjologicznie prawidłowe zastosowanie odpowiednio podzielonych grup muskułów. Legato osiąga się drogą spokojnych i świadomych ruchów całej ręki i równomiernego podziału ciężkości, a nie drogą aktywnego działania palców. Czyli, że Breithaupt, a wraz z nim i inni „moderniści" zarzucają grę palcową (Fingerspiel), oktawy grane samą tylko kiścią ręki (Handgelenkoktaven), podkładanie dużego palca, ćwiczenia z zatrzymywaniem klawisza (Fesselnübungen), ćwiczenia mające na celu wzmocnienie palców 4 i 5-go (Stärkungsübungen). Oprócz tego Breithaupt uznaje za bezcelowe wszelkiego rodzaju ćwiczenia mechaniczne i wzamian poleca ćwiczenia psychofizjologiczne. Wreszcie Steinhausen, jako lekarz-fizjolog, zwraca uwagę na ścisły stosunek pomiędzy mózgiem i myślowo przeprowadzonym od mózgu do palców telegrafem. Anatomja i fizjologja, to dwa czynniki, dzięki którym można ściśle określić tajemnicę prawidłowych ruchów. W końcu dodać należy, że Caland i Breithaupt nie zgadzają się na punkcie dowodzeń. Caland jest za grą z udziałem muskułów ramion[2]), Breithaupt i Steinhausen są znów stronnikami swobodnego opadania ręki i ciężkości (Arm und Gewichtspiel).

Na tem kończę moją krótką charakterystykę rozwoju metodologji fortepjanowej. Obecnie przychodzi kolej na rozbiór przytoczonych wyżej systemów i na wyprowadzenie pewnych wniosków.

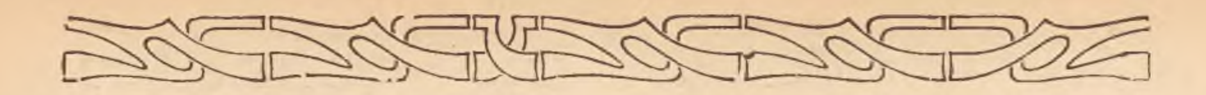
---

[1]) Cytaty z pracy Kullaka: „Aesthetik des Klavierspiels". Szczegóły patrz u Klark-Steinigera: „Die Leerheit der Deppeschen Lehre" i „Zur Transzendentalität der Tonkunst auf dem Klavier".

[2]) Oto, co pisze z tego powodu Steinhausen: Wsteczność podobnego zapatrywania (Caland uważa aktywne opuszczanie ramienia za kwintesencję techniki) powiększa się koniecznością świadomego wyprężania ramion, klatki piersiowej, przegubu łokci, a nawet palce powinny być trzymane sztywno. Oto co pozostało z zalecanego przez Deppego „swobodnego opuszczania ręki". Por. Steinhausen: „Über die Physiologischen Fehler der Klaviertechnik", str. 130.

*

*   *



Przedtem, zanim rozpatrzymy szczegółowo zalety lub wady przytoczonych wyżej metod, zastanowimy się nad właściwością dźwięku fortepjanowego i nad środkami, dzięki którym możemy zmieniać jego charakter. Ważną tę kwestję postaram się wyjaśnić w krótkości, korzystając ze wskazówek słynnego pedagoga niemieckiego, Eug. Tetzel'a [1]). Według niego, jedna grupa nauczycieli hołduje dawniejszym poglądom na możliwość dowolnej zmiany charakteru poszczególnego dźwięku przy pomocy tego lub innego sposobu uderzenia i na możliwość nadawania mu tą drogą pożądanego zabarwienia; druga znów grupa utrzymuje, że charakter dźwięku zależny jest od warunków mechanicznych instrumentu muzycznego.

Pierwsza grupa doszła do absurdu, opierając się na „Tastempfinden der Fingerspitzen" (Marja Jaell); według nich końce palców wewnątrz zawierają większą ilość włókien nerwowych, aniżeli zewnątrz, a zatem tylko w końcach palców kryje się tajemnica wydobywania pięknego dźwięku.

Druga grupa nauczycieli, licząc się z warunkami mechanicznymi instrumentu muzycznego, uważa to za narzędzie mechaniczne, podlegające ogólnym zasadom mechaniki. Według Tetzela, najbardziej kompetentni fizycy znajdują (na co składa dowody), że charakter dźwięku zależny jest jedynie od różnicy w szybkości wydobywania go. Tak więc różnica, o której mowa, wywołuje głównie zmianę barwy dźwięku, a zmiana szybkości podległa jest całkiem naszej władzy i zależna jest od prawidłowego wyzyskania odpowiednich muskułów.

W dążeniu do osiągnięcia szybkości, a przez to samo i do zmiany barwy dźwięku powinien się zawierać główny cel techniki gry na fortepjanie. Prawidłowe wyzyskanie będących w naszem rozporządzeniu muskułów zależne jest od równomiernego podziału „masy" (ciężaru) i aktywnej czynności muskułów (Muskeltätigkeit). W grze na fortepjanie powinny być uwzględniane oba czynniki, albowiem ruchy, jako mające na celu stronę dynamiczną gry, nie mogą być zależne tylko od „masy", albo tylko od aktywnej czynności muskułów, gdyż sama „masa" bez pewnego naprężenia muskułów może mieć miejsce tylko przy jednorazowem opadaniu.

Steinhausen zatrzymuje się szczegółowo nad czynnikami fizjologicznymi, zaś czynniki mechaniczne pomija starannie milczeniem, wobec czego „Rollung" (ruchy rotacyjne) uważa za alfę i omegę gry fortepjanowej, zaś czynność palców usuwa całkiem na plan ostatni, zapominając, że „Armlast" (ciężar ręki) przy grze „legato", idącej po stopniach skali, tylko wtedy ma usprawiedliwienie dynamiczne, jeżeli go reguluje czynność palców. Nie stopień ciężkości jest głównym czynnikiem, a szybkość jej przeniesienia (Schnelligkeit der Gewichstübertragung).

Wobec tego powinniśmy kultywować muskuły, rozginające palce, albowiem muskuły zginające, jako nie wymagające aktywnego podnoszenia, bez tego rozwijają się w dostatecznym stopniu, dzięki stałej praktyce w życiu codziennem. Chwytać przedmioty nauczyliśmy się już w dziecinnych latach.

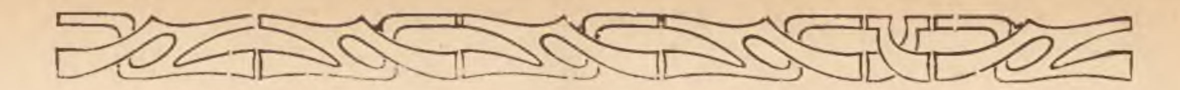
Trudno będzie czytelnikowi zbić przytoczone poglądy niemieckiego pedagoga. A skoro tak, skoro możemy przyznać, że aktywna czynność palców odgrywa nie małą rolę w rozwoju techniki gry fortepjanowej [2]), to trzeba zbadać, w jakim stopniu należy kultywować ich niezależność. Dawniejsze dążenia do zdobycia absolutnej niezależności uważać trzeba za nieosiągające celu: trudno bowiem zdobyć absolutną niezależność 4-go palca [3]). Zato palce: 1 i wskazujący łatwo mogą dojść do zupełnej niezależności. Piąty palec znajduje się jakby w pierwszym stopniu pokrewieństwa z 4-ym, ale od pozostałych palców może się zawsze pomyślnie odseparować.

---

[1]) Eugenjusz Tetzel: „Der augenblickliche Stand der Lehren über Klaviertechnik" — „Musikpedag. Zeitschrift" z 1913 r. i również tego autora: „Das Problem der Klaviertechnik".

[2]) Zresztą i Breithaupt czynności tej przyznaje prawo obywatelstwa. W drugim tomie swojej „Natürliche Klaviertechnik" pisze: Schliesslich ist vorgeschrittenen Spielern, denen das Gewicht schon zur zweiten Natur geworden, auch das Spiel mit frei geschwungener und frei fallender Finger *ohne* nachfallende Arm oder Hand-Schwere zum besonderen Studium zu empfehlen.

[3]) W dodatku i to jest zbyteczne. Opatrzność wyświadczyła nam niemałą przysługę, stworzywszy łączące palce ścięgna takie, jakie mamy. Dzięki ścięgnom, nie wyłączona jest możność wyrobienia sobie elastycznego uderzenia ze wszystkimi wypływającymi z tego dobrymi skutkami. Wobec tego dawniejsze dążenia do usunięcia drogą operacji ścięgien (pomiędzy 4 i 5-ym palcem) należy uważać podwójnie za nierozsądne.



Oto stosunek palców, którego powinien się trzymać myślący pedagog i tylko w tym kierunku może dążyć do wypracowania ich niezależności. Sens wypływa z tego taki, że, jak mówi Becon, „naturam non imperamus, nisi paremus“, to znaczy: wtedy możemy rozkazywać naturze, kiedy się jej jednocześnie poddajemy. Nie jesteśmy w stanie pogwałcić przyrody i zmieniać jej tak, jakby było dla nas lepiej. Wobec tego „Natürliche Klaviertechnik“ należy rozumieć jako technikę, która, nie idąc wbrew warunkom natury, wymaga przecież pewnej kultury funkcji muskułów [1]).
Rzecz cała polega na tem, aby odrzucić muskuły przeszkadzające naszej pracy i puścić w ruch muskuły pomagające jej.

Dążąc do uzyskania niezależności palców w tym stosunku, o którym mówiłem wyżej, t. j. do zależności *względnej*, a nie absolutnej, rozwiążemy jedną z głównych kwestji, na temat której zastępy pedagogów wiodą próżny spór.

Zanim pójdziemy dalej, wspomnę, że doszliśmy do dwuch twierdzących wywodów: do skonstatowania ważnej roli aktywnej czynności palców i do ustanowienia granic ich niezależności. Obecnie zwrócimy się do niemniej zagmatwanej sprawy układu rąk i kształtu palców. *(Dok. nast.)*

P. S. Przy sposobności prostuję na tem miejscu błąd drukarski, jaki został niepoprawiony w części nakładu N-ru 1 „Przeglądu“ w dalszym ciągu niniejszego artykułu. Mianowicie na str. 1, w wierszu 7, po wyrazie „fortepjanu“ opuszczono wyraz „młoteczkowego“, zaś zamiast „Hammera“ miało być w nawiasach: „Hammerkl.“ (t. j. Hammerklavier). Czyli całe zdanie czytać należy: „nie bacząc na wynalezienie fortepjanu młoteczkowego systemu (Hammerkl.) i t. d.“.

Z galerji najmłodszych kompozytorów rosyjskich. [2])

I. Mikołaj Metner.

Z pod pióra Metnera wyszło dotychczas przeszło 20 opusów, z których każdy odznacza się rzadko spotykaną u młodych kompozytorów celowością pomysłów. Ten, kto poznał gruntowniej choćby kilka kompozycji Metnera, zauważy odrazu sposób, w jaki zwykł wyrażać swe myśli i rzucą mu się w oczy cechy charakterystyczne jego utworów. Śledząc stale rozwój twórczości tego kompozytora, wyznawcy zasad szkoły niemieckiej, mogę powiedzieć, że Metner nie wypowiedział się jeszcze zupełnie i że ma dużo ciekawego do powiedzenia.

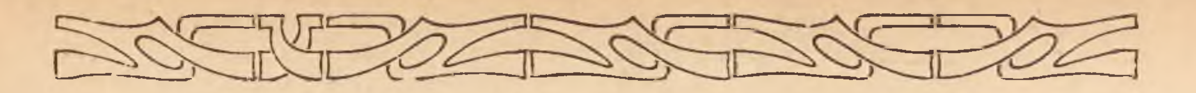
Oceniając twórczość tego lub innego kompozytora, musimy patrzeć nań albo z punktu widzenia czysto muzycznego, albo też biorąc pod uwagę znaczenie jego twórczości dla kultury duchowej ludzkości. Oba te punkty prowadzą do jednego celu, mianowicie do formy i treści, przytem z góry należy przyjąć za pewnik, że mowa o formie i treści może być tylko wtedy, jeżeli ten lub inny utwór uznany będzie za wartościowy pod względem artystycznym, t. j. organicznie spajającym formę z treścią.

Co do Metnera nie zaszedł nigdy wypadek, żeby nie zgadzano się jednomyślnie na obecność w jego kompozycjach formy i treści, gdyż rzadko któremu kompozytorowi udało się tak prędko i dokładnie poznać samego siebie. Już w pierwszych z wydanych drukiem kompozycjach, mianowicie w „Obrazach nastrojowych“, wykazał Metner mistrzostwo we władaniu fakturą polifoniczną i w oryginalnych pomysłach rytmicznych. I chociaż w „Obrazach“ ten lub inny fragment imitacyjny zdradza, że powstał nie z konieczności i jest nawet wyszukany, to w dość krótkim odstępie czasu, zbliżając się do opusu 10, logika strony architektonicznej dzieł Metnera imponuje dojrzałością. Do tego okresu czasu zaliczają się takie piękne utwory, jak

---

[1]) Pewna „mądra“ nauczycielka muzyki usłyszawszy, że dzwonią, a nie wiedząc, w którym kościele, zalecała swoim uczennicom, żeby nie zastanawiały się wcale nad kwestją ułożenia rąk, a trzymać je na klawjaturze tak, jak się np. trzyma podczas jedzenia, naturalnie, nie myśląc wcale ani o ich układzie, ani o kulturze. Natura przecież zrobi swoje. Nauczycielka ta zapomniała widocznie o tem, że człowiek kulturalny inaczej trzyma nóż lub widelec, aniżeli prostak wiejski.

[2]) Lista współczesnych kompozytorów rosyjskich młodszej generacji po większej części zaczyna się od Rachmaninowa i kończy na Skrjabinie, lub odwrotnie; jest ona jednak znacznie dłuższą, a dopełnia ją kilka talentów pierwszorzędnych. O dwu z nich piszemy dzisiaj obszerniej. *Red.*





Mikołaj Metner.

„Bajka“ op. 8, „Dytyramby“ op. 10 i cudna „Triada sonatowa“. Te właśnie dzieła każą zaliczyć Metnera nietylko do wybitnych mistrzów, ale i do kompozytorów „wlewających światło do serc ludzkich“.

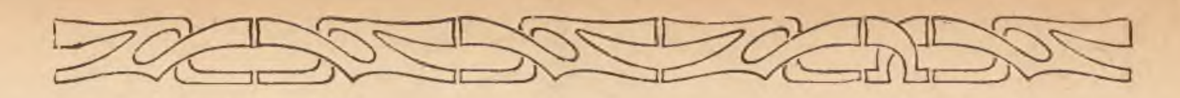
W utworach tych złączyła się w jedno i skoncetrowała właściwa rasie niemieckiej siła (trudno byłoby sobie wyobrazić Metnera bez Schumana i Brahmsa) i słowiańska miękkość, wyraźnie występująca w sonacie d-moll. Wtedy też było już jasnem, że jeżeli nawet przyszłe zdobycze Metnera na polu muzyki będą coraz cenniejsze i coraz większej wagi, to jednak nie stworzy on szkoły naśladowców, gdyż indywidualność jego jest aż nadto określona, samodzielna i silna, i właśnie dzięki temu jakby nie odpowiadająca duchowi czasu. W chwili obecnej, kiedy formy muzyczne całkiem znikają i nastąpiło panowanie ledwo dosłyszalnego, prawie efemerycznego rytmu, Metner kroczy po zupełnie innej, przeciwległej drodze. Ale choćby nie wiem jak głęboką była jego indywidualność i jak najsilniej imponowała jego pewność siebie, nie zdoła przecież powstrzymać ogólnego procesu. Utwory Metnera można wykonywać, można je lubić, można słuchać, ale wątpić należy, czy ktokolwiek powie: „pójdę za nim“...

Poeta poza granicami tego, co obejmuje wzrokiem, odczuwa to, czego nie widzi; słuch jego podchwytuje dźwięki, które tylko ucho bardzo wrażliwe odróżnić jest w stanie; powinien on jednak — o ile nie życzy sobie pozostać głosem wołającego na puszczy — choć echem tych dźwięków napełnić dusze słuchaczów i odsłonić przed nimi dalekie horyzonty. Co do Metnera, to ten w tak szczególny i zręczny sposób osiąga rzeczywistość, że zbytecznem byłoby kroczyć za nim; wystarczy spojrzeć z uznaniem na drogę, po której zdąża. Weźmy np. pod uwagę stosunek Metnera do poezji. Wczytajcie się w te ulubione przez Metnera teksty Göthego, Nitzschego i in., a potem zapoznajcie się z pieśniami, stworzonemi przezeń do tych tekstów, a przekonacie się, że Metner właściwie przetapia w dźwięki muzyczne nie same słowa poezji, a coś poza temi wierszami ukrytego. Metnera pobudza do tworzenia poezja, a nie sam tekst. W oczach publiczności muzykę, którą powołała do życia poezja, nie usprawiedliwi ani zadziwiająca zdolność skandowania wiersza i wyławiania ukrytego w nim rytmu, ani nadzwyczajna doskonałość pieśni pod względem formy, ani zalety partji fortepjanowej.

Czyż możemy mówić o oddzielnych, zasługujących na szczególne wyróżnienie, kompozycjach Metnera? Czyż trzeba wyliczać lepsze z jego „Bajek“ (np. h-moll lub f-moll), albo inne minjatury? Zdaje się, że byłoby to zbyteczne, gdyż zarówno utwory lepsze, jak i słabsze, mają dużo pierwszorzędnych zalet, jakkolwiek wszystkim możnaby zrobić zarzut, że są zbyt refleksyjne, zbyt poważne i zamknięte w sobie. Ale skoro w twórczości Metnera były i inne momenty, skoro dał nam dzieło większe, które pomimo całej swej powagi tchnie liryzmem, nie można go zaliczać do tych, którzy raz na zawsze zamknęli się w sobie i beznadziejnie skwitowali z życia.

G. Prokofjef.

P. S. Mikołaj Metner urodził się w r. 1879, wykształcenie muzyczne otrzymał w konserwatorjum moskiewskiem, do którego wstąpił mając 12 lat. Przedtem jeszcze studjował mnzykę pod kierunkiem swego krewnego T. Goedicke. Konserwatorjum



ukończył ze złotym medalem w r. 1900 jako uczeń Sapelnikowa i Pabsta (fortepjan) i S. Taniejewa (kompozycja). W charakterze wirtuoza występuje często w cesarstwie i zagranicą (w Niemczech), oprócz tego rokrocznie daje w Moskwie koncert kompozytorski.

II. Igor Strawiński.

Igor Strawiński należy do wybitnych współczesnych kompzytorów, którzy w ostatnich 3—4 latach zwrócili już na siebie uwagę Europy zachodniej (zwłaszcza Francji). Fakt ten, że Strawińskiego pierwsza uznała i oceniła Francja, a następnie zaczynają go uznawać dopiero swoi, nie zadziwi nikogo, albowiem i w obecnych czasach trudno być prorokiem między swoimi.

Młody kompozytor (ur. w r. 1882) należy do uczniów R.-Korsakowa. Jako twórca zadebjutował w r. 1907 I-szą symfonją, a w czas pewien potem (w r. 1908) pisze: Scherzo fantastyczne, „Fajerwerk“ (fantazja orkiestrowa), „Pieśń pogrzebową“ (poświęconą pamięci Korsakowa), oraz wydaje drukiem etiudy fortepjanowe i pieśni na głos solowy. W r. 1909 powstaje Scena z bajki Andersena „Słowik“ (na chór, sola i orkiestrę); w latach 1910 i 1911 wychodzą w świat jego dwa balety[1]), a w latach następnych pieśni, kantata na chór i orkiestrę i choreodramat.



Igor Strawiński.

* * *

Każde wybitniejsze zjawisko sztuki należy rozpatrywać nie jako coś samodzielnego, coś, co wynikło samo z siebie, przeciwnie, zjawisko takie ma swoje korzenie w przeszłości i zapuszcza nowe odnogi w przyszłość.

Myśl powyższą stwierdza również talent Strawińskiego. Musorgskiego i Korsakowa uważać należy za duchowych ojców chrzestnych Strawińskiego. Od pierwszego nauczył się przemawiać językiem szczerym, żywym; od drugiego przejął mistrzostwo formy i przejrzystość budowy. Poczucie miary i takt artystyczny powstrzymują często polot rozognionej fantazji, stwarzając pewne granice piękna i dla piękna. Smak artystyczny pozwolił Strawińskiemu wniknąć bez przeszkody w świat podań (temat do jednego z baletów), a niezbędne do tego spostrzegawcze pogłębienie i objektywizm umożliwiły oddanie w obrazach myzycznych całego powabu rozkoszy, niewyczerpanej fantastyki i drgającego mistycyzmu eposu podaniowego. Wiernym, czasami ostrym ruchem rylca rzeźbi Strawiński swoje kontury plastyczne; kontury te, być może, są nieco ostre i nie wypolerowane, ale nie o to chodzi; przecież i bajka, wymysł ludu, jest równie dziwaczna, nierówna.

Drugą stroną talentu Strawińskiego jest jego chwilami okropny realizm, przerażający ze względu na swą bezwzględność, niby zrywający zasłonę z duszy ludzkiej (balet „Piotruś“).

Pierwsze dwa utwory orkiestrowe Strawińskiego: Scherzo i „Fajerwerk“ cechuje mistrzowskie opracowanie dźwięczności grup orkiestrowych; jest to właściwie zademonstrowanie tego wszystkiego, czego Strawiński nauczył się u Korsakowa. Ponie-

---

[1]) Zaznaczyć wypada, że oba balety były wykonane po raz pierwszy w Paryżu.



waż głównym rysem charakterystycznym i treścią „Fajerwerku“ są częste kombinacje instrumentacyjne, wybuchające niby piroksylina, stąd więc utwór ten nazwano „pirotechnicznym“. W pieśniach solowych i utworach fortepjanowych przebija się wyraźnie indywidualność. Najkorzystniej jednak talent Strawińskiego przedstawił się w baletach; w nich wypowiedział się najlepiej i ze szczególnem uwypukleniem intencji twórczych. Wogóle Strawiński rozpoczął swoją karjerę kompozytorską tak, jak wielu kończy. Po Strawińskim można się spodziewać jeszcze dużo rzeczy nowych i doskonałych. *B. T.*

KONCERTY.

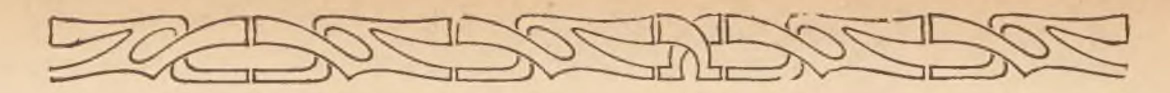
= **18 Poranek muzyczny**, poświęcony twórczości Fryderyka Chopina, miał jako solistę młodego fortepjanistę, p. Franciszka Łukaszewicza, który występował pierwszy raz w Warszawie. Powiedzmy odrazu, że przedstawił się w świetle zgoła niekorzystnem, gdyż poza pewną sprawnością techniczną, nie posiada żadnych wybitnych zalet, a brak mu czynników najpoważniejszych: artystycznej kultury i żywszego wyrazu, z których to powodów program, składający się z sonaty h-moll, nokturnu, walca i poloneza, został wykonany „mechanicznie“, niby sucha etiuda Czernego, obliczona na gimnastyczne ruchy palców. Zwracam przytem młodemu pjaniście uwagę, że w ostatnim takcie walca cis-moll, można się doskonale obejść bez arpedżiowanego akordu... gdyż Chopin nie napisał go wcale. Lepiej więc, chociażby dla artystycznej tylko ścisłości, ów „błąd“ genjusza pozostawić.

= **Na 19 Poranku muzycznym** wystąpiła jako solistka śpiewaczka, p. Hanna Bystrzyńska, która wykonała arję z „Aidy“ Verdi'ego, piękną pieśń Noskowskiego „Astry“ i t. d. Głos p. B. nie wyróżnia się ładniejszem brzmieniem, przytem wadliwa technika i frazowanie dowodzą, że mamy do czynienia z przeciętną siłą amatorską, której popis na estradzie koncertowej nie jest w stanie wzbudzić zainteresowania. Natomiast udział drugiego solisty, Adama Andrzejowskiego, spotkał się z ogólnem uznaniem i dostarczył słuchaczom prawdziwej przyjemności. Niepospolity wirtuoz-skrzypek odtworzył pięknym poetycznym tonem prześliczną „Kołysankę“ Godarda, którą musiał powtarzać, zniewolony serdecznymi oklaskami. Pozatem szereg utworów wykonała orkiestra pod kierunkiem Józefa Ozimińskiego, przyjmowanego, jak zwykle, bardzo życzliwie („Rapsodja węgierska“ Liszta, „Menuet“ Bolzoni'ego i t. d), a do produkcji wokalnych towarzyszył na fortepjanie p. Dworzaczek, który nie potrafił ustrzedz się w akompanjamencie pewnej maniery. *A. Zabłocki.*

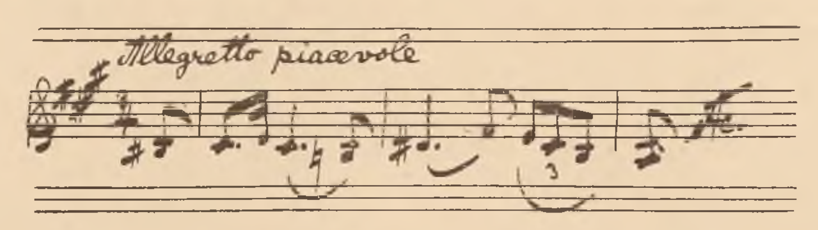
= **IX Wielki koncert symfoniczny** zawierał w programie Symfonję Adolfa Gużewskiego, uwieńczoną pierwszą nagrodą na konkursie Fiharmonji Warsz. w r. 1912. Zarówno fakt powyższy, jak i to, że p. Gużewski kilkakrotnie otrzymywał nagrody na warszawskich konkursach muzycznych, zniewala do dokładnego zbadania dzieła, oraz do przyjrzenia się charakterowi twórczości p. Gużewskiego.

Jeżeli zastanowimy się nad istotą wielkości symfonji Beethovena i jego następców (oczywiście większych, nie tych, co pisali t. zw. „dobrą muzykę“, lub uprawiali „Kapellmeistermusik“), to uderzy nas przedewszystkiem rys znamienny: jasna linja budowy całego gmachu symfonicznego, oraz linja mocno łamana poszczególnych części, z koniecznem uwzględnieniem punktów kulminacyjnych. Oto główna podstawa „wielkich“ symfonji. Wynikają stąd prawie równie ważne czynniki, a więc: ścisła przeróbka tematów symfonicznych, wskutek tego spoistość cząstek; logiczne zastosowanie kontrastów i światłocieni, opartych wciąż na linji śmiało łamanej; wreszcie — obmyślenie jednego momentu najsilniejszego, szczytu dzieła, który je koronuje i wiąże wszystkie części w jedną nierozerwalną całość.

Warunki powyższe stanowią właśnie pojęcie „symfoniczności“ — znajdujemy je w dziełach istotnie wielkich, zmniejszają się zaś im dalej od nich odchodzimy. Z tego punktu widzenia należy spojrzeć na nową symfonję.

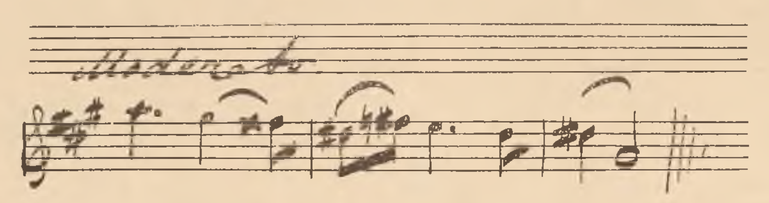


Część I-sza oparta jest na 2-ch tematach: 1-szy, zbudowany w takcie na 3/4



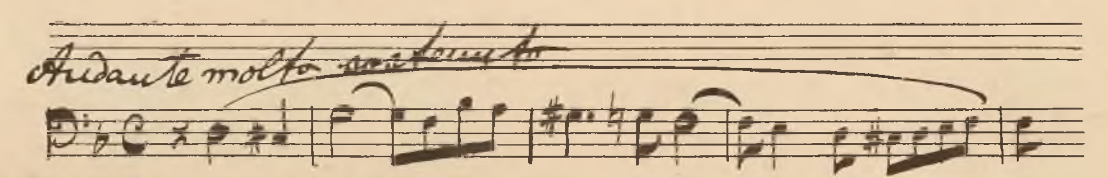
o charakterze polonezowym, posiada jędrną rytmikę i dobrą linję, ale czy nadaje się do przeróbki tematycznej? Na to pytanie odpowiada sam autor, wprowadzając czynniki poboczne; oczywiście, temat nie dał się opracować symfonicznie.

Drugi temat jest najlepszym pomysłem w całej symfonji, ze względu na



szczerość uczucia i siłę wyrazu, — chwile, w których się pojawia, posiadają krótką, lecz ładną linję architektoniczną. W dalszym ciągu wprowadza autor pewnego rodzaju inowację: zamiast najtrudniejszej w symfonji przeróbki, daje scherzo, oparte na poprzednich tematach; jest to oczywiście najłatwiejsze, ale w ten sposób powstaje państwo w państwie, a całość części traci bardzo wiele: nietylko nie posiada punktu kulminacyjnego, lecz i niewyraźne dotąd kontury budowy zacierają się, a linja wykrzywia nienaturalnie.

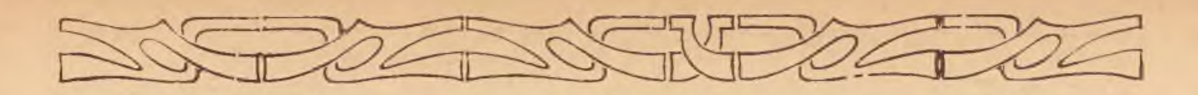
Część II rozpoczyna się ładnym tematem, szczerze wyczutym, o charakterze



szlachetnym. Wprowadzanie kolejne nowych głosów wytwarza nastrój wzniosły i zapowiada coś wielkiego. Niestety, ruch głosów zostaje wciąż na jednym poziomie, figuracje polifoniczne napróżno starają się podnieść nastrój; w głosach głównych braknie energji. wytwarza się wegetacja, a kilka ostatnich taktów o silniejszym napięciu przychodzi zbyt późno, aby tylko lekko wygiętą linję uczynić zajmującą.

Finał ma temat główny nadzwyczaj jędrny rytmicznie, zarysowany bardzo wyraźnie, dość długi, by go nie eksponować. Tematy poboczne silnie kontrastują przez charakter śpiewny i nastrój szlachetny, z pewną „wojskowością" tematu głównego. Autor rozwija bardzo szczęśliwie myśli poboczne; oczekujemy wreszcie punktu wybitnego — nie — zjawia się I-szy temat w powiewnej warjacji. Wreszcie po III temacie i mnóstwie kombinacji polifonicznych rozbrzmiewa w trąbach i puzonach choralł „Wesoły dzień nam dziś nastał", z którym kontrapunktuje temat I mocno obsadzony. Moment to bardzo szczęśliwy. za krótki jednak; energja i siła napięcia słabną bardzo prędko, chorał przerywa się kilkakrotnie, linja wygina — pomysł w zasadzie bardzo piękny, nie osiąga tego wielkiego rezultatu, na który był niewątpliwie obliczony.

Nie chcę w ten sposób obniżać talentu p. Gużewskiego, jako muzyka dramatycznego („Dziewica lodowców"), schylam czoło przed jego zdolnościami instrumentatora, specjalnie muszę podkreślić znakomitą robotę polifoniczną, oraz nadzwyczajną sumienność w opracowaniu szczegółów, wielką kulturę — słowem wszystko, co w połączeniu ze zdolnością inwencyjną, którą p. Gużewski posiada w znacznym stopniu, stanowi o jego wielkiej wartości kompozytorskiej, — wszystko to uznaję i podkreślam.



Postawione wyżej zarzuty dotyczą tylko symfonji, p. Gużewskiego zaś o tyle, że nie dotarł jeszcze do wyżyn wielkiego stylu symfonicznego. Należy pamiętać, iż komu więcej dano, od tego się więcej wymaga.

Solistą koncertu był Fryderyk Kreisler. Cóż o nim powiedzieć można więcej, niż już powiedziano? Mówić mniej nie mam prawa, albowiem skrzypek ten stoi na punkcie kulminacyjnym swego rozwoju i sztuki wirtuozowskiej dzisiejszej. Podkreślanie szczegółów byłoby tylko powtarzaniem rzeczy znanych. *P. R.*

Nowości wydawnicze.

— **Kalendarz muzyczny** informacyjno statystyczny na rok 1913. Wydawnictwa rok IV. Nakład księgarni Wendego i S-ki w Warszawie.

Z przyjemnością notujemy fakt ukazania się w druku nowego wydania Kalendarza muzycznego, który w naszem życiu muzycznem oddać może poważne usługi informacyjne.

Śledząc rozwój wydawnictwa Kalendarza, zwrócić należy uwagę na wzrastającą z roku na rok obfitość informacji i godne uznania uwzględnianie prowincji, oraz Galicji, Poznańskiego i kolonji polskich w Cesarstwie. Dane statystyczne i informacyjne, zbierane najczęściej u źródła, zasługują zupełnie na wiarę i podane są dość wyczerpująco. Wogóle podnieść należy zasługę firmy Wende i S-ka, że, nie licząc na zyski, kontynuuje rozpoczęte wydawnictwo Kalendarza, którego brak niedawno jeszcze tak bardzo odczuwaliśmy.

— **Filip Liberman.** Wybór kompozycji fortepjanowych J. S. Bacha, Corelli'ego, Kuhnau'a, Händla i in., przejrzane i opalcowane przez... Cena 1 rb. Własność nakładcy B. Rudzkiego w Warszawie.

Na wydawnictwo to zwracamy uwagę naszych pedagogów gry fortepjanowej. Zawiera ono cały szereg perełek muzyki polifonicznej, umiejętnie dobranych, starannie przejrzanych i doskonale opalcowanych. Podkreślić należy również uwzględnienie w wydawnictwie znaków ekspresyjnych i dynamicznych. Słowem przyznać należy p. Libermanowi, że z podjętej pracy wywiązał się doskonale, i jego „Wybór kompozycji Bacha i in." liczyć może na szerokie rozpowszechnienie.

KRONIKA.

= **Henryk Opieński** daje w dniu 25 b. m. w sali Filharmonji koncert własny, na którym, poza dziełami orkiestrowemi, wykonane będą po raz pierwszy jego preludja do słów Kazimierza Tetmajera, o których napiszemy obszerniej w najbliższej przyszłości.

= **Konkurs im. Karłowicza**, ogłoszony przez Warszawskie Tow. Muz., rozstrzygnięty został w dniu 8 b. m., jako w rocznicę zgonu Karłowicza. Nagrodzono (kwotą rb. 300) koncert fortepjanowy, którego autorem jest p. Adolf Gużewski.

= **Nowa sala koncertowa**. D. 2 b. m. odbył się pierwszy (inauguracyjny) koncert w nowourządzonej sali koncertowej firmy Herman i Grossman. Nowy przybytek sztuki pod względem komfortu i warunków akustycznych konkurować może z pierwszorzędnemi salami koncertowemi i ze względu na swe rozmiary nadaje się bardzo na koncerty kameralne, wieczory pieśni, recitale, popisy muzyczne, odczyty i t. p. Koncert inauguracyjny wypełniły produkcje wokalne doskonałej śpiewaczki, p. Marji Wieniawskiej, która z artystycznem towarzyszeniem fortepjanowem prof. Ursteina odtworzyła szereg utworów kompozytorów włoskich, niemieckich, angielskich, francuskich oraz kilka francuskich piosenek pasterskich z XVIII wieku.

= **Poznań.** Staraniem biura koncertowego M. Niemierkiewicza odbył się 12 lutego w sali Bazarowej koncert dyr. Stanisława Barcewicza ze współudziałem pjanistki, p. Heleny Ostrzyńskiej.

= **Walka o „Parsifala".** W pismach niemieckich toczy się od dłuższego czasu żywa polemika o monopol „Parsifala". Jak wiadomo, Wagner w testamencie pozostawił rodzinie polecenie, by prawa wystawienia „Parsifala" zastrzeżone zostały wyłącznie dla teatru w Bayreuth. Rodzina Wagnera zastosowała się do tego polecenia i „Parsifal" dotąd nie ukazał się na żadnej z innych scen niemieckich lub europejskich. W r. b. upływa jednak 30-letni termin, ustanowiony przez berneńską międzynarodową konwencję, jako okresu, przez który dzieła muzyczne stanowią własność rodziny lub spadkobierców. Wobec tego postanowienia od roku 1914 przysługiwać będzie każdej scenie prawo wystawienia „Parsifala".

Przeciw temu ogłosiła rodzina Wagnera i dyrekcja teatru Wagnerowskiego w Bayreuth protest, podpisany także przez wielu muzyków, pisarzy i artystów, a domagający się, by ze względu na wyraźnie objawioną wolę Ryszarda Wagnera, prawo wyłączności wystawiania „Parsifala" zostało nadal dla sceny w Bayreuth utrzymane. Protestujący powoływali się przytem na argumenty pietyzmu należnego pamięci Wagnera i inscenizacji jego dzieł. Przeciwnicy monopolu „Parsifala" w odpowiedzi zaznaczyli, że protest ten ma tylko teoretyczne znaczenie, gdyż ustanowienie takiego wyjątkowego rezerwatu dla Niemiec wymagałoby zgody wszystkich państw, które przystąpiły do międzynarodowej berneńskiej konwencji, na jednomyślność ich zaś liczyć nie można.

I nie pomylili się w swych przypuszczeniach przeciwnicy monopolu, albowiem „Parsifal" — pomimo protestów — przygotowywany jest do wystawienia w Paryżu, Medjolanie, Zurychu i t. d. Ostatnio, nie czekając roku 1914-go, „Parsifala" chciała wystawić opera w Monte Carlo i naznaczyła nawet termin pierwszego przedstawienia. Energiczne starania spadkobierców Wagnera doprowadziły do tego, że na mocy rozporządzenia księcia Monaco wystawienie „Parsifala" w operze w Monte Carlo zostało zabronione i odbyło się tylko jedno „próbne" widowisko.

Redaktor i Wydawca **Roman Chojnacki.**

Drukarnia Teofila Jankowskiego, Wspólna 54.—Telefon 266-07.

Przewodnik adresowy.

(Zamieszczenie adresu w niniejszym dziale w każdym numerze pisma kosztuje: rocznie 2 rb. półrocznie 1 rb.

Nauczyciele teorji, harmonji, kontrapunktu, instrumentacji.

Biernacki Mchał, prof., Widok 14.
Cymbaliński Stefan, prof. Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, A. Jerozolimska 63.
Kruziński Wincenty (lekcje teorji i harmonji) Krucza 40.
Marczewski Lucjan, dyr. szk. muz., Wspólna 3.
Opieński Henryk, prof., Wilcza 53.
Rosenzweig Józef, prof. (teorja ogólna, historja muz. i estetyka), Mazowiecka 16.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Statkowski Roman, prof., Ordynacka 11.
Surzyński Mieczysław prof., Kanonja 12.
Szopski Felicjan, prof., Al. Jerozolimska 43.
Chojnacki Roman, Mokotowska 41, tel. 289-50.

Nauczyciele śpiewu solowego.

Brusendorfowa Lucyna (artystka śpiewaczka operowa), Krucza 8.
Chodakowski Józef prof., Ordynacka 11.
Comte-Wilgocka, Bracka 6.
Giustiniani Karol prof., Nowy-Świat 7.
Kozłowska Marja, art. op. Widok 21. Przyjmuje od 11—1 i od 3—5.
Lipiański Józef prof., Moniuszki 4, telefon 280-16.
Kopytowska Marja, Solna 12.
Mielęcka Jadwiga, Al. Jerozolimskie 54 m. 7.
Myszuga Aleksander, prof., Kr.-Przedm. 6.
Nowacka-Hahn Marja, Marszałkowska 85.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, prof., Nowogrodzka 58.

Nauczyciele gry fortepjanowej.

Bieżyna Marja (akompanjament), Nowowiejska 5, m. 22, tel. 286-77.
Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Domaniewski Bolesław, prof., Hoża 40.
Dzierzbicka Irena, Chmielna 36 m. 7.
Gajewska Felicja (akompanjament), Chmielna 64.
Hofman Helena, Sienna 5, od 2—4.
Jaczynowska Katarzyna, prof. Wspólna 33.
Janowska Marja, Marszałkowska 79 m. 31.
Jarzębska Jadwiga (ucz. prof. Michałowskiego), Nowolipki 58 m. 9. przyjmuje w niedzielę od 3—6.
Kochańska Jadwiga, prof., Krucza 8.
Kruziński Wincenty, Krucza 40.
Liberman Filip, prof., Wilcza 47/49.
Lewin Henryk, Złota 25.
Łukasiewicz Fr. pjanista z praktyką koncertową, Sosnowa 13 m. 6, od 11—1. Udziela artystycznej gry na fortepjanie. Współudział w zespołach kameralnych i akompanjament.
Melcer Henryk prof., Wspólna 54 m. 7.
Michałowski Aleks. prof. Włodzimierska 11.
Mielcarski Antoni, Wspólna 58.
Neumark-Sokołow Wera, Żórawia 3 m. 7, telefon 239 42.
Norkuska Helena, Marszałkowska 53a.
Nowacka Leokadja, Koszykowa 11.
Ostrzyńska Helena, Nowogrodzka 3 m. 5. telefon 133-40.
Płosajkiewicz L. T., Teodora 17 m. 7.
Przyałgowski Ignacy, prof., Zielna 15.
Romaszko Paweł prof., Chmielna 18.
Różycki Aleksander prof., Hoża 18.
Rytel Piotr, prof., Długa 29.
Rytel Aniela, Długa 29.
Szczawiński Stanisław, Grzybowska 17.
Szczekowska Paulina, Wiejska 13.
Starczewski Feliks (akompanjament), Nowy Świat 22.
Stempińska Stanisława, Nowowielka 14, m. 20. przyjmuje od 3 — 4.
Szycówna Leonarda, Żórawia 28.
Tarczyńska Cecylja, Wspólna 52.
Tisserant Ludwik, prof. szkoły Tow. Muz., Wspólna 51.
Tołkacz Józef, prof. szkoły Tow. Muz., Złota 39, od 10 do 12.
Urstein Ludwik, prof., Foksal 11, tel. 296-24.
Wąsowska Rüdiger Marja, prof. szk. Tow. Muz., Marszałkowska 81, od 5—7.
Wieczorek Zofja, Nowogrodzka 31 m. 12, telefon 128-14.
Wiśnicka-Welska Janina, Elektoralna 45.
Witkowska Wiktorja, Kopernika 18.
Wysocka Sława, Nowogrodzka 19.
Zabłocki Adam, prof., Wilcza 16 od 4 — 5.
Żołnierkiewiczówna Leonja (ucz. prof. Ursteina), Marszałkowska 53a.

Nauczyciele gry na wiolonczeli.

Giżycki Wacław, Krucza 7.

Nauczyciele gry skrzypcowej.

Andrzejowski Adam, prof. Włodzimierska 10.
Aust Romuald, prof., Wspólna 64.
Barcewicz Stanisław, prof., Ordynacka 10.
Bobilewicz Leopold, Nowogrodzka 43 m. 23.
Dłutowski Wojciech, Zjazd 7.
Drutman Jakób, prof., Marjensztad 19.
Kreczmer Arkadjusz, Oboźna 9.
Kownacki Antoni, Wspólna 45.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.

Nauczyciele gry na oboju.

Z. Singer prof., Krucza 23,

Kierownicy chórów.

Cymbaliński Stefan, prof., Mokotowska 49.
Czerniawski Tadeusz, Al. Jerozolimskie 63.
Lachman Wacław, Złota 46.
Maszyński Piotr, dyr. „Lutni“, Chmielna 8.
Miller Władysław, Szkolna 1.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Otto Władysław, Hoża 23.
Rzepko Władysław, Nowogrodzka 58.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.
Tisserant Ludwik, Wspólna 51.

Kapelmistrze.

Birnbaum Zdzisław, Hotel „Victoria“.
Melcer Henryk, Wspólna 54 m. 7.
Opieński Henryk, Wilcza 53.
Ozimiński Józef, Krak.-Przedmieście 16.
Szulc Bronisław, Marszałkowska 137—12.

Lekcje dykcji, deklamacji i gry scenicznej.

Prof. Kazimierz Pomian. Przygotowania na scenę i na estradę. Wielka 62. Codziennie od $2^1/_2—3^1/_2$.

Związki.

Stowarzyszenie Organistów, Książęca 21.
Związek muzyków Król. Polskiego, Foksal 14.
Związek muzyków i śpiewaków, N.-Świat 4.

Uczelnie muzyczne.

Szkoła muzyczna żeńska, prof Ludwika Ursteina, Foksal 11, telefon 296-24.
Szkoła muzyczna prof. Lucjana Marczewskiego, Wspólna 3, m. 2 i 3, tel. 56-25.
Szkoła muzyczna prof. J. Lipiańskiego, Moniuszki 4, telef. 280-16.

Adresy artystów muzyków i pedagogów zamieszkałych poza Warszawą.

Łódź.

Szwarcbach Stanisław, pjanista, kompozytor, Piotrkowska 71.
Halpern F., Mikołajewska 20.
Mazurkiewicz T., pjanista, prof. szkół muz., dyrektor „Lutni", Piotrkowska 108.
Szkoła muzyczna Heleny Kijeńskiej (dawniej Bojanowskiej), Mikołajewska 9.

Włocławek.

Neumark — Sokołow Wera, lekcje gry fortepjanowej.

Częstochowa.

Wawrzynowicz L. (dyrektor szkoły muz.)

Piotrków.

Babicka Stefanja, lekcje gry fortepjanowej. Specjalność: przygotowanie na wyższy kurs konserwatorjum.

Mława.

W. Szwejkowski (dyr. Lutni). Lekcje gry fortepjanowej, organowej i zespoły chóralne.

Żyrardów.

Marja Procner, lekcje gry fortepjan. Przygotowanie na średni kurs konserwatorjum.

Wilno.

Bohuszewiczówna Wanda, ulica Wielka 5, m. 1; współudział w koncertach i lekcje gry skrzypcowej.
Busz Wanda, Zaułek S. Jakóba 16 m. 5.
H. Szydłowska, lekcje gry fortepjanowej, Ignatowski zaułek 3, m. 3.
Żukowska Bronisława (Nadbrzeżna 4, m. 12) lekcje gry fortepjanowej.

Grodno.

Wróblewska Alina, Sadowa 12, kursy muzyczne i kursy gimnastyki rytmicznej według metody Dalcroze'a.

Białystok.

Wenclik Emilja, ul. Suworowska dom Samborskiej.

Moskwa.

Wielhorski Aleksander, Preczistienskija worota, „Bojarskij dom" № m. 62.

Kraków.

Dr. Zdzisław Jachimecki, Grodzka 47.
Dr. Reiss Józef Władysław, Krzyża 5, (harmonja, historja muzyki, przygotowanie do egzaminu państwowego).
Heumann Stanisława (uczennica Lampertiego) prof. śpiewu solowego i chórów dziecinnych i młodzieży, Batorego 18.
Lipski Stanisław, prof., Straszewskiego 25.
Janina Łada, prof. wyższych kursów w instytucie muzycznym, Basztowa 1.

Lwów.

Dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muz. na uniwersytecie lwowskim, Plac św. Jura 6.
Skrzydlewski Jan, Chorążczyzny 10.
Jarosław Leszczyński, Kurkowa 26.
Henryk Jarecki, nauka partji oper. Ossolińskich II.
Stanisław Mańkowski, Chodkiewicza 9.
Wyższa szkoła muzyczna Sabiny Kasparek (kierownik artystyczny Jerzy Lalewicz prof. ck. Akademji muzycznej w Wiedniu; kierownik kursów teoretycznych dr Adolf Chybiński, docent teorji i historji muzyki na uniwersytecie lwowskim), ul. Batorego 36.
Ottawowa Helena (fortepian) ul. Batorego 32.
Wyższa szkoła muzyczna Natalji Szczycińskiej pod art. kierownictwem prof. Lalewicza, Lindego 2.
Białecka Antonina, Kalecza 6.

Wiedeń.

Wolfsohn Juljusz, pianista, Währinger Gürtel 96.

Poznań.

Panieńska Teresa, Półwiejska 25, lekcje śpiewu solowego.

WARUNKI PRENUMERATY:

W Warszawie, kraju, cesarstwie i zagranicą: rocznie: **3** rb. **60** kop.; półrocznie 2 rb. kwartalnie 1 rb. (W Galicji: rocz. kor. 9, półrocz. 5, kwar. kor. 2.50. Numer pojedyńczy **15** kop. Cena ogłoszeń: 20 kop. za wiersz petitowy.

Prenumeratę przyjmują: w Warszawie i na prowincji — wszystkie księgarnie; w Krakowie księgarnia Piwarskiego i Sp. i biuro dzienników Salomonowej; we Lwowie: księgarnia Połonieckiego; w Poznaniu księgarnia Niemierkiewicza.

W Warszawie oddzielne numery nabywać można w kjoskach i księgarniach.

Redakcja otwarta jest codziennie z wyjątkiem świąt od 12—1 i od 4—6 po pp.,
Redaktor przyjmuje od 4 — 5 pp.

Adres Redakcji: **Warszawa, Mokotowska № 41. Telefon Redakcji № 289-50.**

